

# da positividade e esperança

SUZI FRANKL SPERBER

DESDE PELO menos 1970 venho trabalhando com o tema do centro, em *Grande sertão: veredas*. Apareceu no que foi minha tese de doutorado, depois em livro (*Guimarães Rosa – signo e sentimento*, 1982), e ainda em artigo: “O narrador, o espelho e o centro em *Grande sertão: veredas*” (Sperber, 1996). Nesse centro, mantido exatamente no meio do livro desde sua primeira versão datiloscrita, repercute a cantiga de Siruiz, em certa medida espalhada na narrativa (“O senhor se alembra da canção de Siruiz?” é frase que está no centro do livro).<sup>1</sup> Em *Guimarães Rosa – signo e sentimento*, mostro como os versos da canção reverberam no centro do romance, repetidos, ainda que espalhados nas quatro páginas que o constituem.

Guimarães Rosa usou também outro recurso para chamar a atenção do leitor para o centro da narrativa: “Eu atravesso as coisas e no meio da travessia não vejo! Só estava era entretido na idéia dos lugares de saída e de chegada [...] Digo: o real não está na saída nem na chegada: ele se dispõe para a gente é no meio da travessia”. A palavra meio está praticamente em cada página de *Grande sertão*, mesmo em uma sentença-provérbio, tão forte quanto o *leitmotiv* “viver é muito perigoso”: “o diabo, na rua, no meio do redemunho”.<sup>2</sup> Isso, quando não usou e repetiu a cifra três, ou um sufixo que indicia retorno, volta, repetição: re-.<sup>3</sup> Ou ainda, a repetição da enunciação de ida e volta, vir e voltar.

O uso da função poética, recorrente na prosa rosiana, mandante em *Grande sertão*, reforça o que já havia sido notado por Antonio Candido: a reversibilidade, criadora da ida e volta – e do meio. Há mais recursos: o narrador, que fala com um interlocutor calado, usa uma linguagem cujas características correspondem ao que Roman Jakobson chama de função conativa mágica, exemplificada como a fala da bruxa, ou madrasta má com o espelho, no conto de fadas “Branca de Neve”. Também Riobaldo fala com alguém que não responde. Também se refere várias vezes a espelho. Esse conjunto de características da linguagem, do discurso, e mesmo da estrutura de *Grande sertão: veredas*, incluindo o espelho, oferece uma oportunidade para que se examine a insistente pressão da memória nas estratégias discursivas do romance, construtora de um território privilegiado.

O retorno ao passado e do passado, na voz narrativa em primeira pessoa, inequivocamente, segundo Franz Stanzel (1964 e 1985), põe em questão a memória e a própria realidade mediante a dúvida insistente, expressa de outra forma: Como foi possível? Quem era eu, então, que agi daquela maneira? Quem

sou eu agora? Os dois presentes – do narrador e da narrativa – se entrelaçam constantemente, sublinhando a angústia sobre o passado, a culpa, o remorso, a busca da alegria. Trabalham com a memória e os acontecimentos ao mesmo tempo. A força da memória reside em sua contínua ação e renovação no momento presente. Essa tensão sustentada entre o passado e o presente resulta em uma representação fraturada do *self* como sujeito que escreve e é escrito. Sujeito que tenta resgatar a imagem de si como boa, criando um espaço de silêncio e vazio imenso, sinal de perdas, luto – e algo mais.

A história da vida de Riobaldo é tramada por meio das relações entre as dimensões reais e virtuais dos acontecimentos e da memória, em que o atual se esvai e o real e o virtual deslizam, sendo o real inapreensível, com imagens a serem acertadas, corrigidas, modificadas, na busca do divino, na batalha contra o Mal, na busca da redenção, escorregando, contudo, para fronteiras inapreensíveis, impossíveis. Diadorim é o protótipo da impossibilidade, porque, como as outras personagens, se anuncia como devir, mas é um devir interrompido precoce e violentamente.

Entendi o centro como lugar sagrado. Para reforçar a idéia da busca do divino, já tratada desde meu livro *Caos e cosmos* (Sperber, 1976), tema desenvolvido em diversos estudos – mas volta e meia tratado com desconfiança por outros estudiosos, trago algo novo – pelo menos para mim mesma. Em várias obras de Santa Teresa de Jesús (1956), e especialmente no livro presente na biblioteca de João Guimarães Rosa, ela emprega a palavra “nonada” diversas vezes. Foi palavra usada no mundo hispânico por alguns autores, nos séculos XVI e XVII, talvez a começar por um romance de cavalaria catalão, de Joanot Martorell – *Tirant lo Blanc*<sup>4</sup> – depois em Cervantes; no *Lazarillo de Tormes*.<sup>5</sup>

Nei Leandro de Castro cita estudos em que se relaciona “nonada” com a preocupação ontológica de *Grande sertão*. E mostra alguns textos prévios, da literatura brasileira, em que a mesma palavra é usada. Cita Gonçalves Dias: “Hoje leigos de nonada / (He lhes o demo caudel), / Praguejão a meza escaça / E as arestas do burel”, e Godofredo Rangel: “Gostava das conversações científicas, não admitindo que se perdesse tempo em prosas de nonada” (Rangel, 2000). Segundo Heloísa Vilhena de Araújo (1996, p.337): “A palavra ‘nonada’, iniciando o livro, indicaria que o mundo de *Grande sertão*: *veredas* imitaria a Criação, sendo a narrativa criada *ex-nihilo*”.

Rosa abre com essa palavra o grande romance: “Nonada”. Como Guimarães Rosa leu Santa Teresa de Jesús e como o aspecto espiritual e propriamente religioso contava muito para ele, podemos apreender o sentido de “Nonada” a partir do contexto da obra de Santa Teresa. Nonada quer dizer, para Santa Teresa, menos que nada. “¡Oh, válgame Dios, y qué nonada son nuestros deseos para llegar a vuestras grandezas, Señor! ¡Qué bajos quedaríamos, si conforme a nuestro pedir fuese vuestro dar!”. A palavra serve para criar um contraponto mais radical entre o ser humano e Deus. Corresponde ao enaltecimento de Deus e ao reconhecimento da miséria humana. Saber que o homem é nonada serve para

encarecer a sua busca de tudo. Portanto, Guimarães Rosa já indicia no início do romance a sua busca – e a da personagem principal e narrador – do sagrado, de Deus. Poderia parecer uma ilação abusiva, se logo depois, nesse começo da narrativa, não aparecesse o forte tema rosiano: Deus e o diabo, e ele espera que Deus esteja: “Tiros que o senhor ouviu foram de briga de homem não. Deus esteja”. A palavra também indicia a abertura para o virtual. Relacionando “nada” a Santa Teresa de Jesús, a partir do trecho citado, essa virtualidade se descerra para a noção de devir.

Em uma das obras de Santa Teresa, *Las moradas. El castillo*, lemos: “*Pues consideremos que este castillo tiene – como he dicho – muchas moradas, unas en lo alto, otras embajo, otras a los lados; y en el centro y mitad de todas éstas tiene la más principal, que es adonde pasan las cosas de mucho secreto entre Dios y el alma*”. Santa Teresa encarece o centro e a metade – ou o meio – de todas as moradas. Assumindo-se *Grande sertão* como o grande castelo, as cenas podem ser entendidas como moradas. Com um centro – em que “acontecem as coisas de muito segredo entre Deus e a alma”.

A travessia da memória, da tentativa de definição de valores, da busca de salvação e perdão, também sempre desviantes, de fato constrói moradas. Construídas a partir da memória das ações e da re-disposição dessas através da memória, elas não estão acabadas, tendo sua força e seus contornos continuamente restaurados pela ação e pela lembrança da ação – e, contraditoriamente, tanto pela sua aparente falta de sentido último como por apresentarem-se como erro. São devires. A andança dos jagunços em luta é uma ação do passado. A outra ação é a do narrador, na luta com as palavras, que – para darem conta da sutileza dos sentidos diferidos, da imprecisão das apreensões, do grande vazio e silêncio –, precisam se renovar com arcaísmos, neologismos, estranhismos... A ação continua tanto dos acontecimentos como da palavra reconstrói o presente – sempre já consumido – e modifica a apreensão do passado. Em meio a este quase redemoinho existe um momento especial: o exato meio da narrativa.

O centro de *Grande sertão* difere daquele encontrável no romance *São Bernardo*, de Graciliano Ramos. Aí, o centro corresponde à gruta, à caverna e ao sentimento de culpa sem remissão e sem devir (que associei ao mito de Trofônio). Paulo Honório se reconhece mau e assim foi desmascarado por Madalena. A narrativa termina com uma imagem animalesca, brutal, que faz de si Paulo Honório (cf. Sperber, s.d.). Em *Grande sertão*, o centro mistura lembranças do passado, avalia cada personagem importante (Compadre meu Quelemém, Diadorim, A Bigri, o padrinho Selorico Mendes, Joca Ramiro, Medeiro Vaz, Zé Bebelo, Sô Candelário, Nhorinhá, Miosótis, Rosa’uarda, Reinaldo, Otacília, Hermógenes e até mesmo o Jazevedão e o menino Valtêi). Nenhuma dessas personagens sente culpa, a não ser Riobaldo. Ele não tem de si uma imagem de bruto. Cada uma das personagens evocadas nessas páginas que abrem uma fenda na narrativa contém um universo que também ele corresponde a uma morada. A principal morada é a do próprio Riobaldo, em que estão inseridos aspectos daquelas outras

moradas, daqueles outros eus – personagens que o habitam. A morada é o espaço da memória e da retomada do eu: “Os dias que são passados vão indo em fila para o sertão. Voltam, como os cavalos: os cavaleiros na madrugada – como os cavalos se arraçoam”. Como os cavalos que se arraçoam, as lembranças espalhadas procuram sua ração, isto é, seu alimento. Como os cavalos, a direção é uma – voltar para o sertão: “Sertão é o sozinho. Compadre meu Quelemém diz: que eu sou muito do sertão? Sertão: é dentro da gente”. Dentro da gente está especialmente o centro de nossa morada. Diz Santa Teresa de Jesús: “*en el centro y mitad de todas éstas (moradas) tiene la más principal, que es adonde pasan las cosas de mucho secreto entre Dios y el alma*”. As coisas de muito segredo entre Deus e a alma são expressas por palavras e imagens fracamente relacionadas, relativamente caóticas. No centro do romance as frases estão mais frouxas nas suas relações do que no resto da narrativa. Criam frestas onde se instala o segredo.

Como se configura o segredo nesse centro da narrativa?

Ao falar de Zé Bebelo, Riobaldo diz: “Zé Rebelo me alumiou. Zé Rebelo ia e voltava, como um vivo demais de fogo e vento, zás de raio veloz como o pensamento da idéia – mas a água e o chão não queriam saber dêle”. “Zé Rebelo me alumiou”: o relato evoca luz. Zé Bebelo representa a velocidade do pensamento. “Zé Rebelo ia e voltava”: ao falar de Zé Bebelo, o narrador retoma o tema da ida e da volta. A natureza irrequieta de Zé Bebelo representa mercúrio, visto que é “como um vivo demais de fogo e vento, zás de raio veloz como o pensamento da idéia – mas a água e o chão...”. Os elementos evocados são fogo, ar (vento), água e terra (chão). Zé Bebelo é representado pelos elementos aéreos (fogo e ar, além de luz, que simboliza a razão, o raciocínio); mas é rejeitado pela água e pela terra. Cada um dos demais chefes é caracterizado como não pertencendo ao todo, isto é, ao conjunto dos elementos. Medeiro Vaz morre em pedra; Quelemém é homem sem parentes; Joca Ramiro era diverso e reinante: consta de falecido porque é rei, porque não participa do mesmo estatuto dos jagunços, do sertão. O chão salgado no qual é enterrado lembra o versículo 13 do capítulo 5 de Mateus: “Vós sois o sal da terra”. Oração semelhante está em Marcos, capítulo 9, versículo 50, e em Lucas, capítulo 14, versículo 34. Joca Ramiro seria o sal da terra? Ou sua morte é o início da ação necessária para que seus seguidores se tornem o sal da terra? Há muitas interpretações possíveis. Uma delas diz que Jesus considera seus reais seguidores como o sal, porque devem dar sabor à vida e conservá-la, cuidando da pureza do seu pensamento. Outro intérprete considera que dar sabor à vida significa construir vida digna para todos. As duas interpretações funcionam para Riobaldo. Na minha leitura, Joca Ramiro representava, para Riobaldo, conhecimento e sabedoria. Sua morte infundiu tristeza. A carnaúba é árvore do sertão, considerada a árvore da vida pelo estudioso Humboldt, e representa a total integração do homem regional ao ambiente em que vive. Assim, relacionar Joca Ramiro ao sal da terra, àquele que deu sabor à vida, é pertinente. Como parece pertinente vislumbrar o desejo de Riobaldo de uma totalidade, de um Uno abrangente.

Os quatro elementos básicos, referidos aos chefes, encontram-se separados. Como o amor e o ódio são contrapostos a todo momento, poderíamos ouvir ecos da concepção de mundo e da natureza de Empédocles (450 a.C.).<sup>6</sup> Riobaldo é quem reúne tudo o que faz parte do sertão dentro de si mesmo – e da narrativa –, já que “Compadre meu Quelemém diz: que eu (Riobaldo) sou muito do sertão? Sertão: é dentro da gente”. Precisamos entender o que é isso? Os quatro elementos básicos, segundo Empédocles, estão presentes nas partículas “indivisíveis” de que é composta a natureza. Os alquimistas árabes adicionaram, aos quatro elementos básicos, os “princípios fundamentais” da refratibilidade, ou “fixidez no fogo” (sal), da combustibilidade (exalação esfumacenta = enxofre) e da liquidez (exalação aquosa = mercúrio). A pergunta formulada pelos filósofos era: “Como é possível que todas as coisas mudem e desapareçam e a Natureza, apesar disto, continue sempre a mesma?”. Pergunta paralela seria a de Riobaldo. Como era possível que estivesse vivo? Como fora possível que descurasse de Diadorim? E como não perceber aquilo que ele mesmo adivinhava? “Diadorim me veio, de meu não-saber e querer. Diadorim – eu adivinhava.” E ainda: “Diadorim era um sentimento meu”.

Como os filósofos gregos da Antigüidade, Riobaldo procurava um princípio a partir do qual pudesse extrair explicações para os acontecimentos vividos. Ele bem que gostaria de encontrar um princípio único e fundamental que permanecesse estável junto ao sucessivo vir-a-ser. Tales de Mileto diz que o princípio de tudo é a água; Anaximandro, o infinito indeterminado; Anaxímenes, o ar; Heráclito, o fogo; Pitágoras, o número; Empédocles, os quatro elementos: terra, água, ar, fogo, em vez de uma substância única – como os elementos referidos com relação a Zé Bebelo. Nem esses dão conta da busca de Riobaldo. A natureza é bela e boa, mas há algo mais central, vulnerável e básico. No centro há fagulhas que se expandem e atiram para diversos lados. “Porque a cabeça da gente é uma só, e as coisas que há e que estão para haver são demais de muitas, muito maiores diferentes, e a gente tem de necessitar de aumentar a cabeça, para o total. Todos os sucedidos acontecendo, o sentir forte da gente – o que produz os ventos.” E ainda: “Como é que se pode pensar tôda hora nos novíssimos, a gente estando ocupado com êstes negócios gerais? Tudo o que já foi, é o começo do que vai vir, tôda a hora a gente está num cômputo”.

A frase soa a *Cântico dos cânticos*, modificada. Salomão diz que não há nada novo sob o sol. Avalia o presente, à luz do passado. Riobaldo apanha o presente e revela como suas raízes se espraiam no futuro, seja imediato seja longínquo. Ele não se coloca acima dos acontecimentos. Seu lugar é o do perigo, de um atual inapreensível, portanto inseguro e perigoso. Afinal, o que quer dizer cômputo? O dicionário Aurélio o revela: “1. Ponto onde desembocam diversos caminhos. 2. Ponto onde os caminhos se cruzam; encruzilhada”. Como pouco mais adiante Riobaldo diz “Digo ao senhor: tudo é pacto”, somos levados à cena do pacto, isto é, a uma encruzilhada. Aliás, a estratégia discursiva da narrativa é perguntar-se sobre o pacto repetidamente. É a estratégia do cruzamento

de caminhos e sentidos, de palavras e vertentes, veredas e grande sertão. É o devir, de novo, sublinhado.

Pouco antes da cena do pacto, o bando de jagunços se encontra com o seô Habão, proprietário da fazenda em que se haviam abrigado. A cena tem poucas páginas. Termina com observações de Riobaldo sobre o espírito acumulativo de seô Habão – e, pois, contém uma crítica ao sistema capitalista. “Até enjoei. Os jagunços destemidos, arriscando a vida, que nós éramos; e aquele seô Habão olhava feito o jacaré no juncal: cobiçava a gente para escravos! Não sei se ele sabia que queria. Acho que a idéia dêle não arrumava o assunto assim à certa. Mas a natureza dêle queria, precisava de todos como escravos” (Rosa, 1963, p.392). O Seô Habão “cumpria a sina, de reduzir tudo a conteúdo”. Riobaldo comenta a arrogância mansa, a prepotência de seô Habão: “Nós íamos virando enxadeiros. Nós? Nunca!” (ibidem). Assim desmascara a sua insolência e abuso de poder:

Do que destapei: que um dêses, com a estirpe daquele seô Habão, tirassem dêse, tomasse, de repente, tudo aquilo de que era dono – e ele havia de choramingar, que nem criancinha sem mãe, e tatear, tôda a vida, feito cêguinho catando ao chão o cajado, feito quem esquentava mãos por cima dum fogo fumacento. (ibidem, p.393)

A crítica ao sistema econômico instituído serve para repor o tema da simetria nas relações, assim como o do valor último dos seres, a começar por Riobaldo.

Depois dessa cena e desses comentários, Riobaldo decide ir para uma encruzilhada próxima e fazer o pacto com o demônio, segundo informa, a fim de obter um sobrevalor, necessário para acabar com o Mal (o Hermógenes) no meio dos jagunços. Fica só, afastado de todos, recolhido. Invoca Satanás. O que lemos são algumas frases fortes e claras: “Eu estava bêbado de meu”. Ao conjurar Satanás, só lhe responde o silêncio: “O senhor sabe o que o silêncio é? *É a gente mesmo, demais*” (p.398). Chama de novo: “– Ei, Lúcifer! Satanás, dos *meus* Infernos!” (ibidem). Lúcifer não responde. Mas “Me ouviu, a conforme a ciência da noite e o envir de espaços, que medeia” (ibidem). O espaço que medeia é o virtual, o silêncio e a fissura, representados também pelo centro da narrativa. O *self* fraturado pelas diferentes temporalidades, espaços, memórias ressignificadoras se junta para expandir-se. Esse eu reconquistado, fortalecido, é tal que é “Como que adquirisse minhas palavras tôdas; fechou o arrôcho do assunto” (ibidem). Aparentemente encerra o assunto, cujo fecho figura um vórtice que absorve todas as palavras de Riobaldo. (As palavras e a voz são sempre dele.) A pergunta que segue “*Aí podia ser mais?*” pode querer dizer muita coisa. Uma delas é que este momento corresponde ao ser máximo, ao ser-tão. Sobre a relação entre o ser-tão, o eu mais profundo e o sagrado lemos: “A pêta, eu querer saldar: que isso não é falável. As coisas assim a gente mesmo não pega nem abarca. Cabem é no brilho da noite. Aragem do sagrado. Absolutas estrelas” (ibidem). Depois do redemoinho engulidor de palavras – ao mesmo tempo



que elas são proferidas, se expande o silêncio até o cosmos, até o sagrado. A cena e sua continuação apresentam Riobaldo só, mergulhado em si. Riobaldo fora convocar Satã, mas encontra o sagrado. É como diz Santa Teresa de Jesús: “*No hay menester alas para ir a buscar a Dios, sino ponerse en soledad y mirarle dentro de sí*”.

Dentro de si; no centro da narrativa, com suas moradas e segredos; na referência a Santa Teresa de Jesús; na busca de Riobaldo de redenção e de um princípio que desse sentido aos acontecimentos vividos; na memória encontra-se a busca do divino, apresentada por uma especial estratégia discursiva macro e microestrutural de Guimarães Rosa. Do ponto de vista microestrutural, o centro da narrativa, ponto de convergência e dispersão, configuração, em certa medida, de nonada, podemos entrever um conjunto de linhas formando arabescos.

Rosa leu os filósofos gregos, como também filósofos e pensadores modernos. Estudou religiões. Usou símbolos, motivos e imagens de “n” interpretações e filiações. O centro do romance, onde se encontram entrelaçados os elementos básicos que constituem a Natureza, as personagens principais e a tematização da memória, via canção de Siruiz, centro que abre uma brecha na narrativa, formando, ao mesmo tempo, uma figura complexa e bela, parece-se com a imagem da mandala. Corresponde à grande indagação de Riobaldo, ao seu processo de individuação (ver nota 1). Assemelha-se também ao processo de desenvolvimento psicológico de Riobaldo, feito de idas e voltas, equivalente ao que Jung chamou de “circumambulação do *self*”.

Muitos estudos relacionaram *Grande sertão* à alquimia, ao esoterismo, ou às filosofias orientais. Cabe quase tudo em *Grande sertão*. Também associar o centro à mandala, símbolo universal, correspondente ao círculo ou centro sagrado, na qual está inscrito um quadrado – e grande quantidade de imagens. Tanto a mandala como símbolo como o mandala rosiana falam de uma criação simbólica mais ou menos simétrica (com uma ida e uma volta que, cruzadas, reproduzem o sinal do infinito) elaborada ao redor de um ponto central. A mandala pode ter uma forma simples ou complexa. Pode ser enriquecido de formas geométricas diversas, assim como de símbolos, figuras, grafismos. Em sânscrito, mandala quer dizer comunidade (e no centro se reúnem tantas personagens). A mandala é um suporte para a meditação. Cada mandala tem como função representar uma idéia de convergência e de equilíbrio com relação a um centro real ou fictício. Riobaldo procura o seu centramento, conturbado pelo temor de ter feito o pacto com o demo.

Não nos esqueçamos do que Riobaldo diz na cena do pacto. Que “coisas assim a gente mesmo não pega nem abarca. Cabem é no brilho da noite. Aragem do sagrado. Absolutas estrelas”. Portanto, Lúcifer se esfuma no silêncio, no vazio, abrindo espaço para o brilho da noite, para a aragem do sagrado e as absolutas estrelas. Bem mais adiante, Riobaldo provará que não fez o pacto porque não foi arrogante, nem prepotente, isto é, estando chefe, portou-se como um igual com o jagunço Felizberto. Se Riobaldo não fez o pacto, se ao procurar potência



*Arranjo de flores em forma de caleidoscópio representando o cosmo em cor-de-rosa.*

para terminar com a luta entre os jagunços encontrou a si mesmo voltado para o sagrado, o esforço da reconciliação consigo passa por um re-centramento, pelo encontro com o *self*, mas também com o outro – comunidade – preservando a noção de devir – e a de alteridade.

Na cena do centro, Riobaldo se manifesta: “Digo ao senhor: remorso? Como no homem que a onça comeu, cuja perna. Que culpa tem a onça, e que culpa tem o homem?”. Os acontecimentos introduzem e implicam a noção de quase causa. Do ponto de vista do corpo físico, fisiológico, o acontecimento tem uma relação causal *stricto sensu*. O que vale é outra coisa. Essa é uma noção deleuziana. Para Deleuze, o efeito extracorpóreo ocorre *entre* os corpos. Um acontecimento, propriamente dito, se dá quando há um encontro. Como avaliá-lo? As palavras não bastam, porque os encontros provocam um excesso de devires, não correspondendo a um vazio indeterminado.

Se em todo o romance rosiano existe um excesso de devires,<sup>7</sup> o centro corresponde, verdadeiramente, ao caos de personagens só definidos, sem aconteci-



mentos, ao caos de emoções, de tendências. Porque cada referência, no centro, é como um galho da grande árvore da narrativa, referindo-se a intensidades, a encontros com potência. Porque há intensidade no lugar do acontecimento, o centro tem um sentido de difícil apreensão e, portanto, distinto da significação das palavras, distinto dos conceitos, do sentido lógico da proposição, que escapa: é a quarta dimensão da proposição. Que precisa da memória como referência cambiante para, em certa medida, organizar o caos em torno dos acontecimentos extensivos. Por isso, é preciso sublinhar o espaço entre, aquele que se abre para a miríade de sentidos. Esses se recortam sob territórios imperfeitos porque assentam a sua definição na indefinição de fronteiras. Esse espaço entre, esse centro que parece uma mandala, na medida em que entrelaça as duas partes da narrativa, anunciando a sua re-contagem, se assemelha à mandorla, antigo símbolo feito de dois círculos que se entrecruzam e em certa medida se superpõem. Simboliza as interações e a interdependência de mundos e forças opostas, mas complementares. Esse espaço vivido entre, espaço virtual, liminal, espaço de transformação, nos convida a aí permanecer. Negar algum dos opostos impede a intersecção, o encontro. Lugar de tensão dos opostos, permite a manifestação de Deus, rodeado de opostos: “Mas o demônio não existe real. Deus é que deixa se afinar à vontade o instrumento, até que chegue a hora de se dansar. Travessia, Deus: no meio”.

Nesse ponto, em que é reafirmada a idéia de Deus no meio, recordamos que para Deleuze não há centro. Rosa não é Deleuze, nem deleuziano. Mas há conceitos que se recobrem pelo menos parcialmente. Para Deleuze, o que existe e merece ser considerado, no limite nunca é novo, pois é sempre inflexão do Uno, que retorna sempre ao Mesmo. Entretanto, tudo é constantemente novo, pois o Uno retorna indefinidamente, sem determinação, em constante atualização. É como a linguagem em Rosa, sempre atualizada, sempre diferente, sempre em referência ao Uno. Os conceitos vão mudando; como as personagens, como tudo. Então, o retorno não se configura em repetição, mas em criação. E, não importa o que venha, será graça. O centro, mandala e mandorla, configuração do Uno e do Mesmo, só consegue existir por ser caótico, por ser devir, anúncio do que virá, secreto, cifrado. Lá está Deus, o sagrado. Satã, tão temido e invocado, “não existe real”: vem a ser a configuração do medo e a dispersão do *self*.

O centro, mandala, mandorla, Si-Ur-iz (ver nota 1), caótico e cheio de devir, pode ser visto como espelho microestrutural da macroestrutura da narrativa justamente porque figura o devir. Contendo a idéia do lugar “de muito segredo entre Deus e a alma”, conforme Santa Teresa, o centro (lugar de concentração e de dispersão) tem valência afirmativa. A afirmação de Deus e da alma e os recursos da narrativa revelam que a noção de devir da obra contém a cifra da esperança – apesar de tudo – de movimento e continuidade presentes no começo da narrativa, no nada (que não está vazio, já que nele existe algo), e no seu fim, na palavra “travessia”. Afinal, a marca diferencial de *Grande sertão: veredas* – com o seu centro e mandala – é a positividade do olhar sobre o humano e o mundo.

- 1 E por que a canção de Siruiz é tão importante que até o cavalo do novo chefe de jagunços, o Urutu Branco, se chamará Siruiz? Porque fala da ida e volta no refrão da primeira estrofe: “vim de lá, volto mais não... / Vim de lá, volto mais não?”. Em certa medida, e no âmbito das brincadeiras de Rosa com as palavras, Siruiz representa a grande busca de Riobaldo: SI RU IZ, invertido, dá ZI – UR – IS, algo aproximadamente querendo dizer o si, *self*, originário, primordial, central que é: IS (ist). Como a palavra não se apresenta invertida, a primeira sílaba, isolada, é si. Em português, é pronome pessoal oblíquo da 3ª pessoa. Em espanhol, corresponde ao advérbio sim, afirmativo: *sí*.
- 2 “Pois não é ditado: ‘menino trem do diabo’? E nos usos, nas plantas, nas águas, na terra, no vento... Estrumes... O diabo na rua, no meio do redemunho... Hem? Hem?” (Rosa, 1963, p.13). “... *redemunho era d’ele* do diabo. O Demônio se vertia ali, dentro viajava. Estive dando risada. O demo! Digo ao senhor. Na hora, não ri? Pensei. O que pensei: *O diabo, na rua, no meio do redemunho*” (Rosa, 1963, p.187-8).
- 3 “O julgamento? Digo: aquilo para mim foi coisa séria de importante. Por isso mesmo é que fiz questão de relatar tudo ao senhor, com tanta despesa de tempo e minúcias de palavras. – ‘O que nem foi julgamento legítimo nenhum: só uma extração estúrdia e destrambelhada, doideira acontecida sem senso, neste meio do sertão...’ – o senhor dirá. Pois: por isso mesmo. Zé Bebelo não era réu no real! Ah, mas, no centro do sertão, o que é doideira às vezes pode ser a razão mais certa e de mais juízo! Daquela hora em diante, eu cri em Joca Ramiro. Por causa de Zé Bebelo” (Rosa, 1963, p.269). “Que isto foi sempre o que me invocou, o senhor sabe: eu careço de que o bom seja bom e o ruim ruim, que dum lado esteja o preto e do outro o branco, que o feio fique bem apartado do bonito e a alegria longe da tristeza! quero os todos pastos demarcados... Como é que posso com êste mundo? A vida é ingrata no macio de si; mas transtraz a esperança mesmo do meio do fel do desespero. Ao que, êste mundo é muito misturado...” (ibidem, p.210). “Jagunço é homem já meio desistido por si... (ibidem, p.50). “Não estou caçando desculpa para meus errados, não, o senhor reflita. O que me agradava era recordar aquela cantiga, estúrdia, que reinou para mim no meio da madrugada, ah, sim. Simples digo ao senhor: aquilo molhou minha idéia. Aire, me adoçou tanto, que dei para inventar, de espírito, versos naquela qualidade. Fiz muitos, montão. Eu mesmo por mim não cantava, porque nunca tive entôo de voz, e meus beijos não dão para saber assoviar. Mas reproduzia para as pessoas, e todo o mundo admirava, muito recitados repetidos. Agora, tiro sua atenção para um ponto: e ouvindo o senhor concordará com o que, por mesmo eu não saber, não digo. Pois foi – que eu escrevi os outros versos, que eu achava, dos verdadeiros assuntos, meus e meus, todos sentidos por mim, de minha saudade e tristezas. Então? Mas esses, que na ocasião prezei, estão goros, remidos, em mim bem morreram, não deram cinza. Não me lembro de nenhum deles, nenhum. O que eu guardo no giro da memória é aquela madrugada dobrada inteira: os cavaleiros no sombrio amontoados, feito bichos e árvores, o pisar dos cavalos e a canção de Siruiz. algum significado isto tem?” (ibidem, p.116-7).
- 4 Por exemplo: “*y tornarse ya en nonada*” (<http://www.santateresadeavila.com/libros/fund.pdf> - I, 1974, p.106); “*¡cuánta fatiga me dan por no nada!*” (<http://www.santateresadeavila.com/libros/fund.pdf> - II, 1974, p.209); “*las locas de las donzellas que de nonadas temen*” (<http://www.santateresadeavila.com/libros/fund.pdf> - III, 1974: 191); “*que por mucho que le diga es tanto como nonada*”(ibidem, III, 1974, p.282).

- 5 “Y todo va desta manera: que confesando yo no ser más santo que mis vecinos, desta nonada, que en este grosero estilo escribo, no me pesará que hayan parte y se huelguen con ello todos los que en ella algún gusto hallaren, y vean que vive un hombre con tantas fortunas, peligros y adversidades” (Anônimo. *La vida de Lazarillo de Tormes y de sus fortunas y adversidades*. Prólogo).
- 6 Empédocles propôs uma explicação geral do mundo, considerando todas as coisas como resultantes da fusão dos quatro princípios eternos e indestrutíveis: terra, fogo, ar e água. Esses princípios, ou elementos, são misturados ou separados pela ação do amor ou pelo ódio. Sua doutrina corresponde a uma primeira síntese filosófica. Substitui a busca dos jônicos de um único princípio das coisas pelos quatro elementos, combinando ao mesmo tempo o ser imóvel de Parmênides e o ser em perpétua transformação de Heráclito, salvando ao mesmo tempo a unidade e a pluralidade dos seres particulares.
- 7 “Sei que estou contando errado, pelos altos. Desemendo. Mas não é por disfarçar, não pense. De grave, na lei do comum, disse ao senhor quase tudo. A lembrança da vida da gente se guarda em trechos diversos, cada um com seu signo e sentimento, uns com os outros acho que nem não se misturam. Contar seguido, alinhavado, só mesmo sendo as coisas de rasa importância.”

#### Referências bibliográficas

- ARAÚJO, H. V. de. *Roteiro de Deus*. São Paulo: Mandarim, 1996.
- RANGEL, J. G. de M. *Vida ociosa*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2000.
- ROSA, J. G. *Grande sertão: veredas*. 3.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1963.
- SPERBER, S. F. *Caos e cosmos: leituras de Guimarães Rosa*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1976.
- \_\_\_\_\_. *Guimarães Rosa – signo e sentimento*. São Paulo: Ática, 1982.
- \_\_\_\_\_. O narrador, o espelho e o centro em *Grande sertão: veredas*. *Gláuks – Revista de Letras e Artes – Universidade Federal de Viçosa*, ano I, n.1, p.26-63, jul.-dez. 1996.
- \_\_\_\_\_. O mito na literatura: S. Bernardo, de Graciliano Ramos e o conceito de “recapitulação” – ou, os dentes do mito. In: BRIESEMEISTER, D.; SCHÖNBERGER, A. (Hrsg.) *Moderne Mythen in den Literaturen Portugals, Brasiliens und Angolas*. Frankfurt am Main: s. n., s. d. (Biblioteca Luso-Brasileira, t.5).
- STANZEL, F. K. *Typische Formen des Romans*. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht, 1964.
- \_\_\_\_\_. *Theorie des Erzählens*. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht, 1985.
- TERESA DE JESÚS (Santa). *Obras*. Tomo II. *As fundações*. Trad. segundo a edição crítica do R. P. Frei Silvério de Santa Teresa. 2.ed. Petrópolis: Vozes, 1956.

RESUMO – O TEMA do centro é trabalhado simbolicamente em *Grande sertão: veredas*. Ele é construído mediante uma série de recursos discursivos e narrativos, tem fontes as mais diferentes e engloba diversos sentidos, inclusive por conter os elementos básicos de que é feito o mundo, segundo os antigos. Diversos sentidos e seus recursos são apresentados

neste artigo. A pedra de toque é dada pela positividade. É que dentre tantas leituras de Guimarães Rosa, e no momento em que a tendência é a de ler o grande romance como reflexo da história, vale a pena ressaltar que a sua marca fundamental é a esperança na mudança, na reviravolta, no resgate, na vida enquanto *conditio sine qua non* da travessia. Positividade que não exclui o negativo – positividade includente.

**PALAVRAS-CHAVE:** Guimarães Rosa, *Grande sertão: veredas*, Nonada, Santa Teresa de Jesús, Deleuze e a lógica não-causal.

**ABSTRACT – THE THEME** of the center is developed in *Grande sertão: veredas* as a symbol. It is built with the aid of a series of discursive and narrative resources, has the most different senses, even because it contains the basic elements with which the world is made, according to the antiques. In this article are presented a variety of senses and resources. The point is given by positivity. The idea is that in this moment, when so many interpretations of Guimarães Rosa's romance exist, and in this moment when the tendency is to build historical references to the romance, it is important to stand out that the fundamental characteristic of the romance is the hope in changing, in a xxx, in life as *condition sine qua non* of the “bridges”. Positiveness does not exclude negativity – it is an including positivity.

**KEYWORDS:** Guimarães Rosa, *Grande sertão: veredas*, Nonada, Santa Teresa de Jesús, Deleuze and non causal logic.

*Suzi Frankl Sperber* é professora do Departamento de Teoria Literária do Instituto de Estudos da Linguagem (IEL) da Unicamp. @ – suzi@iel.unicamp.br

Recebido em 12.9.2005 e aceito em 5.4.2006.